

Fecha de recepción: junio 2013
Fecha de aceptación: marzo 2014
Versión final: mayo 2015

El sol en mi cabeza

Gustavo Kortsarz *

Resumen: “Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. (...) Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara” (Jorge Luis Borges). Entre los distintos géneros explorados por las artes visuales el autorretrato ocupa un lugar de privilegio entre los videoartistas; el por qué de esta atracción y la manera en que los videoartistas abordan dicha temática son los ejes principales de este estudio.

Palabras clave: Acconci - autorretrato - Peter Campus - retrato - video.

[Resúmenes en inglés, portugués, francés y sueco en la página 186]

(*) Artista, comisario independiente y docente.

En 1963 la Argentina vive momentos de extrema confusión política; desde la caída de Perón en 1955, con la proscripción de su partido y el mismo Perón en el exilio, la realización de elecciones se convierte en un problema de difícil solución. En 1962 un golpe de estado militar pone fin al gobierno de Frondizi, la Corte Suprema de Justicia designa a José María Guido, en ese momento presidente provisional del Senado, como nuevo presidente de la Nación, y nuevas elecciones presidenciales son realizadas el 7 de julio de 1963 con proscripción del peronismo.

1963 es también el año de *6TV Dé-collage*¹ de Wolf Vostell en la Smolin Gallery de Nueva York (mayo) ocasión en la que presentó por primera vez una instalación con 6 televisores desintonizados; y el 14 de septiembre del mismo año la Galería Parnass organiza el gran acontecimiento conocido como *9 Nein Décollagen* en nueve emplazamientos diferentes de la ciudad de Wuppertal; el público era conducido en micro de un lugar a otro, entre los que se incluía una sala de cine donde se proyectaba *Sun in Your Head*.

1963 es sobre todo el año de realización del *Fluxfilm n°23*, filmado en película blanco y negro de 16 mm por el operador Edo Jansen bajo la dirección de Wolf Vostell en su taller de la ciudad de Colonia; la idea era conservar sobre soporte cinematográfico² los efectos producidos por la modificación de los diferentes controles de sintonía del televisor; el título dado por Vostell a esta película fue *Sun in Your Head*³, obra fundadora del arte video, paradójicamente realizada sobre soporte cinematográfico; paradoja que no hace más que subrayar la voluntad de escapar a todo tipo de encasillamiento que el arte video manifiesta desde sus orígenes.

En 2006, siendo profesor de video en la escuela de bellas artes de Rennes ⁴, preparando una de mis clases me dediqué a analizar con detenimiento *Sun in Your Head*. En medio del flujo de imágenes hubo algo que llamó mi atención, me pareció haber visto la imagen de Perón. Detuve la lectura del video, retrocedí, y volví a leerlo imagen por imagen. Grande fue mi sorpresa al comprobar que no sólo aparecía Perón sino que también aparecían Evita, Isabel...

Es así que la situación política argentina se introduce de manera inopinada en lo que se considera la primera obra del arte video, ya que en el momento en que Wolff Vostell decidió desintonizar su televisor y filmar el resultado, el azar quiso que en el resumen semanal de noticias que enfocaba el objetivo de su cámara, estuvieran de actualidad algunos acontecimientos vinculados a la Argentina, más precisamente a la proscripción de Perón y su partido en el proceso electoral.

Quienquiera se interese en la historia del arte video se verá confrontado a *Sun in Your Head*. El contenido de las imágenes no tiene ninguna importancia; puede mirarse el video sin saber que se habla de Perón, excepto para un argentino, para quien esto se vuelve altamente significativo. El video tiene una duración de 6 '36 de los cuales 1 '24 están dedicados a la actualidad argentina, así es como podemos ver a Isabel Perón; una manifestación popular con grandes carteles sobre los cuales puede leerse 'Perón', 'Evita'; un desfile militar; Eva Perón durante su gira europea; un busto representando la imagen de Evita; imágenes de la calle; Perón hablando a los periodistas...⁵

Más allá de esta feliz, involuntaria y fugaz participación en los comienzos del videoarte, la Argentina no presenta un verdadero desarrollo de esta actividad hasta entrados los 80. Sin embargo es importante destacar el rol de pioneros desempeñado por Marta Minujín y Rubén Santantonín quienes, el 27 de mayo de 1965, integran el video en circuito cerrado en una 'ambientación multisensorial y polimática' llamada *La Menesunda*, presentada en el Instituto Torcuato Di Tella de la ciudad de Buenos Aires.

Por aquel entonces, mediados de los 60, las computadoras aun no habían hecho su entrada en los hogares, y la telefonía celular e Internet pertenecían a la órbita de la ciencia ficción. Si echamos un vistazo a un planisferio y buscamos a la Argentina, comprenderemos de inmediato que no se encuentra precisamente en un lugar privilegiado desde el punto de vista de las comunicaciones. Estamos realmente en el fin del mundo, por lo que la información, en lo que a arte se refiere era escasa y de difícil acceso. Se le atribuye a Francis Bacon la frase *knowledge is power*, haciendo un leve deslizamiento podríamos afirmar que "poseer la información es poseer el poder", de modo que aquél que la posee, difícilmente la comparte. No hay duda de que la llegada de Internet al ámbito público ha jugado un papel fundamental en lo que hace a la difusión de la información.

Pero esto no es todo. Del año 66 al 73 y del 76 al 83, la Argentina estuvo viviendo bajo dictaduras militares, y si echamos un nuevo vistazo al mapa de la situación política de entonces en el resto de América del Sur, veremos que no estábamos solos ya que todos nuestros vecinos (Chile, Bolivia, Paraguay, Brasil, Uruguay) nos acompañaban con otras tantas dictaduras. Dicho de otra manera, si a la situación geográfica le agregamos la situación política, comprenderemos por qué hubo que esperar hasta los años 80 para que llegara la primavera,

la vida pudiese comenzar a manifestarse, y que el video pudiese comenzar a desarrollarse. En lo que a mí respecta, luego de hacer la Pueyrredón, egresé de la Cárcova en 1984 y el video había sido un tema inexistente dentro de los planes de estudios de ambas escuelas. En esa época había dejado de creer en el cuadro como objeto y por lo tanto tampoco creía en la 'exposición' como punto de encuentro entre la obra y el público. Buscaba otras formas de acercar el arte al espectador; formas que en lugar de estar a la espera del público, fueran activamente a su encuentro. Mi entrada al mundo del video se produce dos años después, en 1986, a través de la televisión, ya que el Canal 13 abre una carrera de *Técnico Superior en Producción de Televisión*; la formación dura dos años y paralelamente proponen un curso corto destinado a los técnicos del canal, dictado por profesionales enviados por el INA, entre los cuales se contaban Richard Copans y Dominique Bloch. De este modo pudimos beneficiar de algunas clases a cargo de la delegación francesa; en una de ellas se mostraron videos producidos por el INA y es allí que descubro el videoarte: las 'cartes postales' de Robert Cahen me produjeron una fuerte impresión.

Desde el punto de vista de la práctica artística, ingreso al video a través de la animación. Como estudiante de cine en 1989 en la Universidad Paris 8. El plan de estudios era fundamentalmente teórico y las pocas posibilidades de hacer algo de práctica estaban repletas de estudiantes, lo que hacía que, con muchísima suerte, uno tuviese la posibilidad de tocar una cámara. Ante ese panorama me inscribí en el taller de cine experimental; era el único inscripto y el profesor estaba con licencia. Presenté un proyecto de film de animación y me facilitaron una cámara Bolex 16 mm a cuerda, un rollo de película color de 3 minutos, y el folleto explicativo sobre el manejo de la Bolex. Fue así que, en total autodidacta, di mis primeros pasos en animación. Esta primera experiencia dio como resultado un film de casi 9 minutos y que tuve la satisfacción de que fuese seleccionado a participar en un par de festivales internacionales. Esto, obviamente, me alentó a seguir por el camino de la animación, pero la realización en soporte filmico requiere materiales de difícil acceso y un procesamiento de laboratorio que estira los tiempos de producción. De modo que para mi tercer film imagino una realización con la ayuda de computadora y salida en video; para lo cual presento mi proyecto a Art 3000, asociación que tenía sus locales en Jouy-en-Josas, cerca de Versailles, y es con el apoyo Armand Behar que realizó *Penish*. Paralelamente había comenzado a imaginar un autorretrato...

Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara (Borges, 1960).

El autorretrato videográfico

Entre los distintos géneros explorados por las artes visuales el autorretrato ocupa un lugar de privilegio entre los videoartistas; el por qué de esta atracción y la manera en que los videoartistas abordan dicha temática son los ejes principales de este estudio.

Los nuevos procedimientos utilizados para el registro de la imagen, en una evolución que va de lo manual-artesanal a lo mecánico-tecnológico, han dejado su impronta en las características que ha ido tomando el retrato en el curso de los siglos. Las diferentes técnicas de la pintura, sea cual fuere el procedimiento utilizado por el artista, conllevan un 'tiempo' de elaboración, tiempo necesario para el estudio, la observación, la comprensión del modelo, y su transcripción sobre el lienzo. Podríamos decir que el pintor realiza una abstracción de su modelo al traducir en líneas y colores lo que sus ojos ven.

El principio de la *cámara obscura* es el eslabón que permite el paso de la técnica pictórica a la fotográfica, gracias a la perseverancia de Nicéphore Niépce por fijar de manera química la imagen que la realidad del mundo exterior proyecta en el interior de dicha cámara.

Las técnicas de la fotografía han determinado un salto conceptual en el retrato; bien que en sus albores, los prolongados tiempos de pose le imposibilitaban la obtención de imágenes de seres vivos, su evolución la fue haciendo llegar paulatinamente a la instantánea que, como su nombre lo indica, es el reflejo de un instante y, desde este punto de vista, la sitúa en el extremo opuesto del trabajo realizado por el pintor.

La fotografía puede capturar ese momento ideal de abandono en el cual el modelo nos brinda su expresividad, su emoción. Esto no significa que la fotografía sea más 'veraz' que la pintura, ya que si ésta última es demasiado 'abstracta', la primera puede ser demasiado 'mentirosa' al darnos sólo un instante del modelo y hacerlo perdurar como si se tratase de la esencia del mismo.

Es interesante señalar cómo la diferencia se manifiesta, además, desde el lugar de la palabra, ya que como lo señala el pintor Eric Fischl, decimos 'hacer un cuadro' y 'tomar una foto' (*Art Press* n° 191, mayo de 1994), lo cual hace referencia al aspecto artesanal, desarrollado en el tiempo, del primero; y el aspecto mecánico, casi furtivo, de la fotografía.

Podríamos decir que la técnica fotográfica 'impone' la presencia del modelo, ya que si no hay nada frente a la cámara no habrá nada en la película. Dice Roland Barthes que frente a una fotografía "jamás puedo negar que la cosa estuvo allí (...) Y ya que esta condición existe sólo para ella, debemos considerarla, por reducción, su esencia (...) 'ça-a-été', esto que veo estuvo allí" (Barthes, 1980). Para que yo pueda estar viendo hoy la fotografía de un ser querido, como él frente a la foto de su madre-niña, es necesario que esta persona haya estado frente al aparato fotográfico, que la luz haya tocado su cuerpo y que el objetivo de la cámara haya captado los rayos luminosos provenientes del modelo y así modificar las sales de plata de la película. Cito nuevamente:

Se dice a menudo que son los pintores quienes inventaron la Fotografía (transmitiéndoles el encuadre, la perspectiva albertiniana y la óptica de la cámara oscura). Yo digo que no, son los químicos (...) La foto es literalmente una emanación del referente. De un cuerpo real, que estaba allí, salieron los rayos que me vienen a tocar, a mí que estoy aquí; poco importa

la duración de la transmisión; la foto del ser desaparecido viene a tocarme como los rayos emanados de una estrella lejana (así la fotografía del Jardín de Invierno, por muy pálida que sea, es para mí el tesoro de los rayos que emanaban de mi madre cuando era niña, de sus cabellos, de su piel, de su vestido, de su mirada, aquel día) (Barthes, 1980).

A través de las sales de plata de la película, sales que van a captar y a fijar la luz que el cuerpo fotografiado devuelve, yo, en tanto cuerpo que percibe, recibo algo de lo que recibió el que fue fotografiado. “Una especie de vínculo umbilical une el cuerpo de la cosa fotografiada a mi mirada: la luz, aunque impalpable, se convierte aquí en un medio carnal, una piel que comparto con la persona que fue fotografiada”, dice Barthes (Barthes, 1980). Frente a una foto el observador se encuentra ante a una certeza ya que toda fotografía es un certificado de presencia. Por un lado ‘no está allí’, pero por el otro ‘ha estado’, si aparece en la foto es porque existió.

Una serie de fotografías instantáneas de un cuerpo en movimiento tomadas en un breve lapso nos permite efectuar la descomposición y análisis de dicho movimiento; de allí a su recomposición a través de la proyección no hay más que un paso y es el que da Georges Demeny *cronofotografiándose* con el cronofotógrafo a película celuloide móvil de Etienne-Jules Marey, obteniendo dos series de imágenes en las cuales pronunciaba *Je vous aime* (Te amo) y *Vive la France* (Viva Francia). Si las imágenes fijas producidas por el cronofotógrafo son de gran utilidad para el estudio del movimiento, resultan insuficientes para restituir *la imagen de la palabra*, ya que aún exagerando la mímica del habla, una serie de imágenes fijas colocadas una al lado de la otra, no puede darnos una idea ni siquiera aproximada de los sonidos pronunciados; para ello se hacía indispensable encontrar la manera de reconstituir el movimiento. El 5 de marzo de 1892 Demeny hace patentar su ‘Fonoscopio’ luego de haberlo adaptado para la proyección.

En una carpa con las cortinas cerradas el espectador acerca su ojo a un vidrio y percibe la cabeza de un hombre que libera sus labios, abre su boca, la contrae, la proyecta, la ensancha, la cierra como si de ella escaparan las palabras *Je vous aime* (Mannoni en *La Chouette* n° 33, 2002).

De esta manera, moviendo los músculos de su boca para formar las palabras más dulces que nuestros labios puedan pronunciar, Georges Demeny realiza el primer autorretrato de la historia del cine ⁶.

Si la fotografía nos da un instante de la vida de un sujeto, el cinematógrafo nos brinda la duración. Incluso si el modelo permaneciera inmóvil durante la filmación (suponiendo que esto fuese posible) de modo que no pudiésemos ver la diferencia entre la foto y la secuencia cinematográfica, existiría aún esa característica esencial del cine que es el tiempo.⁷ Existen estrechos vínculos entre el cine experimental y el videoarte ⁸; de hecho, muchos artistas que en los años sesenta se encontraban trabajando sobre soporte fílmico, con la aparición del video, fueron incorporándolo a sus prácticas. Por otro lado recordemos que fue en el seno del grupo *Fluxus* que se realizó la serie conocida como *Fluxfilms*, y que, recuerdo nuevamente, una de las obras fundadoras del videoarte fue realizada por Wolf

Vostell sobre película 16 mm. Estoy refiriéndome al *Fluxfilm* n° 23 en el cual Vostell registró los efectos producidos por la modificación arbitraria de los distintos parámetros de sintonía de su aparato de televisión. En otras palabras, *Sun in your head*, obra fundadora de lo que hoy conocemos como videoarte, ha sido realizada sobre película; esta paradoja no hace más que subrayar la voluntad que el videoarte manifiesta desde sus comienzos por escapar a cualquier tipo de condicionamiento.

Yann Beauvais distingue dos maneras de abordar la realización del autorretrato en el cine (*Revista Zeuxis* n° 14):

1. El sujeto se ubica frente a la cámara durante un tiempo determinado (que puede corresponder a la duración de una bobina) y decide libremente qué hacer durante el tiempo de la filmación. Ejemplos de este tipo de procedimiento serían los *Screen Tests* de Andy Warhol. Esta manera de abordar el autorretrato correspondería a la categoría que en video se conoce con la denominación de comportamentalista.
2. El sujeto es sólo un pretexto para la experimentación fílmica. Particularmente bien ilustrado en la obra de Olivier Fouchard, quien en su *Autoportrait en 7 tableaux* trabaja directamente sobre la película, ya sea tiñéndola, dejándola a la intemperie, enterrándola, raspándola. Esta manera de abordar el autorretrato correspondería a la categoría que en video se conoce con la denominación de formalista.

En otras palabras, el artista elige modificar o no, la imagen registrada por su cámara; esta intervención puede realizarse durante las tomas por medio de algún dispositivo, de modo tal que las imágenes se inscriben ya modificadas sobre el soporte, pero también puede intervenir luego del registro.

Si la evolución de la técnica nos fue permitiendo acercarnos cada vez más a la realidad, la fotografía brindándonos *la certeza de una presencia*, y el cine su *duración*, el video nos ofrece además el *directo* ya que, a diferencia del cine, no es necesario un tiempo de procesado entre el momento de la toma y la visualización del resultado. En el caso de la utilización de la técnica cinematográfica, la persona que tiene una visión de lo que está siendo filmado es aquella que tiene el ojo en el visor de la cámara, y sólo después del revelado de la película se puede compartir la experiencia; en video la imagen puede ser compartida de manera inmediata, directamente, desde el momento en que la cámara se pone en funcionamiento. El salto producido por la aparición del video se debe en gran medida a esta inmediatez ya que, como dice Bill Viola, la imagen está siempre allí, lo que hace el videasta es tomar la decisión de grabarla o no.

Todo retrato realizado manualmente plantea el problema del parecido; la fotografía nos brinda una certeza en ese sentido y al mismo tiempo nos muestra que “el parecido” es un elemento insuficiente, una obviedad, algo que es necesario olvidar, dejar de lado, para poder penetrar en el retrato. En otras palabras, cuando la técnica más nos acerca a la “realidad”, más grande es el riesgo de perdernos. El video, con la posibilidad de seguir a un individuo 24h/24, en directo y sin interrupción, pareciera darnos por fin el medio ideal

para realizar un retrato con total fidelidad, pero nuevamente estaríamos equivocando el camino, cayendo peligrosamente en la seducción del ‘parecido’.

Dice Fernand Léger en un texto de 1931:

Soné con un film de las 24 horas de una pareja común, oficio común... Nuevos y misteriosos aparatos permitirán captarlos, sin que ellos lo sepan, con una aguda inquisición visual durante esas veinticuatro horas, sin dejar que nada se escape: su trabajo, su silencio, los momentos de intimidad y de amor. Proyecten el film con toda su crudeza y sin ningún control. Pienso que sería algo tan terrible que la gente huiría espantada, pidiendo auxilio, como frente a una catástrofe mundial (Léger, en Bourges 2007).

Como bien señala Alain Bourges (2007) se trata de un texto profético de Fernand Léger, que tiene un sólo error: la reacción del público, ya que, contrariamente a lo imaginado por Léger, podemos comprobar diariamente el enorme poder de atracción que las emisiones del tipo “Big Brother” ejerce sobre los televidentes; y hoy en día en internet proliferan las páginas en las cuales, por medio de la webcam, podemos penetrar en la cotidiana intimidad de las personas.

Una de las razones que motiva a los artistas al autorretrato, y que no hay que menospreciar, es el hecho de que uno mismo es el modelo ideal, dócil, sin horarios, siempre disponible; si a esto sumamos la inmediatez del video y el trabajo en intimidad que esta técnica nos permite, comprenderemos por qué es éste un medio óptimo para el desarrollo del género. Raymond Bellour (*Communication* n° 48, 1988) da cinco razones que harían del video el medio ideal para el autorretrato, he aquí dos de ellas:

La primera es la permanente presencia de la imagen, que allí está, sin demora, continuamente, como un doble de la realidad que no se detiene”; el registro sería así una decisión secundaria. Profundizando esta idea, dice Bill Viola que “en el cine, el registro sobre película es indisociable de la esencia del médium. En cambio, no necesitamos un magnetoscopio para hacer video. Encendemos la cámara y de inmediato los circuitos entran en actividad, oímos su ronroneo, está andando. El video se emparenta mucho más al sonido que al film o a la fotografía, encontramos en él la misma relación que la que existe entre el micrófono y el que habla. Tomamos un micrófono, e inmediatamente la voz atraviesa el espacio: todo está conectado, un sistema dinámico vivo, un campo de energía. No hay un instante de discontinuidad, de inmovilidad en el tiempo. Cuando hacemos video interferimos en este proceso continuo que existe antes de que tengamos la intención de utilizarlo; es la gran diferencia entre el video y el cine. Es como cuando entramos en una pieza y que la luz ya está encendida: ya está allí. Es otra manera de concebir la creación. La decisión de grabar consiste en poner en marcha el magnetoscopio, no la cámara. La cámara está siempre en marcha, siempre hay una imagen.

Esta duración permanente, podemos llamarla tiempo real. Trabajamos imágenes (no digo que creemos imágenes, porque es la cámara que las crea) en sincronismo con lo que percibimos y lo que sentimos (Bellour en *Où va la vidéo*, 1986).

La segunda razón, que se desprende directamente de la primera es que con el video, el autor tiene la posibilidad de introducir su cuerpo en la imagen con mucha facilidad. Esto se debe a que, en primer lugar, le basta con entrar en un cuadro preexistente, una imagen que se está grabando y que seguirá haciéndolo, si él así lo desea, hasta que la cinta se acabe. Puede además con gran facilidad acceder a su imagen sin testigos, a la intimidad de su propia mirada.

Si, como dice Laura Baigorri (*Brumaria* 4, 2005), el video y el cine experimental comparan tres tipos de procedimientos: “la elaboración de la imagen, la combinación de imágenes cotidianas mediante secuencias que no están sometidas a un desarrollo narrativo, y la deformación del tiempo, mediante la aceleración o la ralentización”, la verdadera ruptura introducida por el video se encuentra en el campo del directo, con una interrogación sobre la percepción del tiempo y del espacio.

El directo es utilizado por un lado para mostrar lo que está sucediendo en ese mismo momento, ya sea en ese mismo lugar o fuera de la visión directa del público; con la posibilidad de hacer participar al espectador incluyéndolo dentro de la imagen.

Por otro lado, el directo puede cumplir la función de un espejo, con la finalidad de monitorear una acción y, de esta manera, dirigir los gestos de la manera deseada.

El diferido centrará su atención en la imagen en sí misma, esta elaboración de la imagen, que ya estaba presente en el cine experimental, se manifiesta en toda su plenitud en el video. La inmaterialidad del mismo, determinada por la señal electrónica que lo constituye, lo ubica en las antípodas de la materialidad de la imagen filmica anclada en su soporte de celuloide; dicha inmaterialidad abre un vasto horizonte a la manipulación y a la experimentación que podría sintetizarse en la dupla aparición/ocultamiento. Esta evanescencia de la imagen que la hace aparecer y desaparecer a voluntad se ve reforzada por la enorme maleabilidad del video, lo cual hace posible un trabajo en profundidad de la imagen electrónica, permitiendo introducir, dentro de la dupla aparición/ocultamiento, la idea de mutación/destrucción. En otras palabras, la imagen aparece o desaparece ya sea por un proceso de mutación o destrucción.

Si en pintura, la representación de la realidad es un ‘movimiento’ de la voluntad (y de la habilidad) del artista, en video, la voluntad y la habilidad del artista residirían en la ‘no-representación’ ya que basta con poner en marcha la cámara para que la realidad penetre en ella.

Es entonces en función de las ideas de ‘directo/diferido’, ‘aparición/ocultamiento’, ‘mutación/destrucción’ que me referiré a las obras que analizaré a continuación.

Centers. Vito Acconci, 1971

Utilización del video en directo como espejo en el cual el artista puede monitorear la acción.

Interface. Peter Campus, 1972

Utiliza el video en directo. El espectador es además partícipe necesario en la construcción de la obra.

Three Transitions. Peter Campus, 1973

Aparición, ocultamiento y destrucción de la imagen a través de un efecto de video realizado en directo durante la toma.

A los 40. Gustavo Kortsarz, 1995/2003

Mutación y destrucción de la imagen por un efecto de video realizado en postproducción.

Centers. Vito Acconci, 1971

La exposición tiene lugar en dos salas que se encuentran una a continuación de la otra. Entrando a la primera de ellas, aquella en la cual tiene lugar la performance, vemos a lo lejos, sentado en una silla, de perfil, inmóvil, a Vito Acconci, realizando una acción en apariencia simple y absurda, y agotadora, ya que se trata de mantener su brazo derecho extendido en posición horizontal con su dedo índice en actitud de señalar algo. Inmediatamente nos damos cuenta de que lo que el artista está señalando es el objetivo de una cámara de video que se encuentra a menos de un metro de distancia de su dedo, enfocándolo directamente, y ubicada en un mismo eje imaginario que une al artista con la cámara; con su actitud, Acconci parece querer alertarnos sobre los peligros del video, o quizás sólo esté tratando de poner de manifiesto la estrecha relación que el artista ha venido desarrollando con este medio. Al acercarnos comprobamos que por detrás y levemente por arriba de la cámara, algo que desde lejos parecía ser un simple cubo es en realidad un monitor de video, ubicado también en dirección a Acconci; su pantalla nos era inaccesible desde el lugar de acceso a la sala, ya que estaba colocado, al igual que la cámara y el artista, de perfil. Lo que vemos en él es la imagen proveniente de la cámara en circuito cerrado y en directo; o sea, un primer plano del dedo índice de Acconci en el centro de la imagen, y semioculto por éste, y al otro extremo del brazo extendido, el rostro del artista, quien de tanto en tanto lanza una mirada al monitor a fin de controlar la posición de su cuerpo; el monitor hace las veces de espejo y comprendemos que al señalar el objetivo de la cámara el artista se está señalando además a sí mismo, lo que da un nuevo sentido a la performance convirtiéndola en un acto de profundo narcisismo. Al pasar a la segunda sala nos encontramos con una base sobre la cual hay ubicado, a la altura de nuestros ojos, otro monitor que difunde la misma imagen proveniente de la cámara que se encuentra frente a Acconci, o sea, su dedo índice apuntando, su brazo extendido, y detrás, semioculto el rostro del artista; y para nuestra gran sorpresa, una nueva vuelta de tuerca agrega un nuevo protagonista a la performance:

el espectador. Acconci ya no sólo se señala a sí mismo al apuntar el objetivo de la cámara, sino que además, y como conclusión, señala a cada espectador que se detiene frente a esta imagen. La exposición que describo precedentemente es pura invención, jamás existió, el recorrido desde la performance en la primera sala hasta el video en la segunda nos permite abordar *Centers* haciendo el camino inverso al que realizamos cuando nos encontramos frente a frente con este video que el artista realizó solo, en la intimidad de su taller, y en el cual vemos lo que el visitante imaginario vería frente al monitor instalado en la segunda sala de la exposición. Durante unos veinte minutos

Acconci señala con su dedo índice el objetivo de la cámara. Más allá de la tensión física que implica permanecer todo ese tiempo con el brazo extendido, lo que Acconci está haciendo es poner al descubierto el dispositivo de filmación. Al apuntar con su dedo el objetivo de la cámara nos señala la cámara y se señala a sí mismo, y también me señala a mí, espectador que lo observa. Hay como una especie de malestar que se instala a lo largo del video debido a la actitud del artista que nos señala sin pronunciar palabra. Es de rigor citar a Rosalind Krauss cada vez que se se hace referencia a *Centers* de Vito Acconci, ya que se trata de uno de los videos en los cuales esta crítica se ha basado para “etiquetar el video como consustancialmente narcisista” (Baigorri en Brumaria 4, 2005). “En esa imagen de autocotemplación se configura un narcisismo tan endémico que podría llegar a generalizarse, como si éste fuera una condición extensible a la totalidad del video” (Krauss, en Brumaria 4, 2005). Obviamente si consideramos sólo el dispositivo conformado por el artista mirando a la cámara que le devuelve su imagen que el artista contempla, no podemos negar su carácter altamente narcisista. Pero es el mismo Acconci quien se encarga de responder al manifestar que

al señalar mi propia imagen en el monitor mi intención consiste en mantener mi dedo permanentemente en el centro de la pantalla, tratando de reducir el centro de atención a mi dedo. El resultado (el video) pone el proceso en sentido inverso: la imagen se aleja de mí mismo designando al espectador que se encuentra al exterior. Como resultado final se opera una apertura en dirección del espectador. Mirando hacia el interior, miro hacia el exterior (Acconci citado por Linker en Le Fresnoy, 1999).

Interface. Peter Campus, 1972

“Le miroir devrait réfléchir avant de renvoyer notre image”
Jean Cocteau ⁹

Estamos habituados a ver nuestra propia imagen reflejada en los espejos y a reconocernos en ella. Dicha imagen “no refleja la realidad” ya que se presenta invertida, de modo que la imagen que yo tengo de mí mismo difiere de la que tienen los demás de mí, y esto por la simple razón de que al no ser exactamente simétrico, la mitad derecha de mi rostro presenta diferencias con la mitad izquierda, y es por eso que a menudo nos resulta difícil

reconocernos en una fotografía que nos presenta, ella sí, al derecho y tal como nos ven los demás. Si esto ocurre con una imagen fotográfica, fija, la sensación debería acentuarse si dicha imagen se pusiera en movimiento ya que al desplazarnos de derecha a izquierda, la imagen proyectada se desplazaría en sentido contrario, es decir de izquierda a derecha.

La aparición del video, con la posibilidad de la difusión en directo, abre un camino hasta entonces inexplorado en la percepción de sí mismo, ya que en su condición de ‘verdadero falso espejo’ el video permite jugar con la desorientación producida por la confusión entre derecha e izquierda¹⁰, y es lo que nos propone Peter Campus con su instalación *Interface* al presentarnos los dos modos de vernos, el espejo y el video, el reflejo y la proyección, de manera simultánea.

Interface brinda al espectador la posibilidad de convertirse en *actor* de su propio autorretrato, a través de la *puesta en escena* de Peter Campus.

Luego de pasar por una trampa de luz llegamos a una sala rectangular en penumbras, tres de sus paredes, entre ellas las dos más largas, están pintadas de negro; la cuarta pared, la más alejada de nosotros, se encuentra pintada de blanco; paralela a ésta, a unos dos metros de distancia y perpendicular al piso, dividiendo el espacio, se yergue a modo de pantalla una gran placa de vidrio transparente. Cerca de la pared blanca, fuera del eje central de la sala y ligeramente hacia la derecha, con el objetivo dirigido hacia el centro del vidrio, hay una cámara de video funcionando con un sistema de circuito cerrado. También a la derecha, entre la cámara y el vidrio, suspendido del plafond, un spot dirige su teatral haz de luz en dirección al espacio de deambulación situado del otro lado de la placa transparente, de manera que el visitante se encuentre suficientemente iluminado. En ese mismo espacio de deambulación, a nivel del piso, un videoproector restituye en directo, sobre el muro blanco, atravesando el vidrio, la imagen proveniente de la cámara. El visitante de la instalación ve su imagen desdoblada; por un lado su reflejo en el vidrio/espejo le devuelve su imagen nítida, al revés y en colores; por otro lado la cámara detrás del vidrio capta su imagen y, a través del videoproector, la coloca a través del vidrio/ventana, sobre el muro blanco, al derecho, en blanco y negro, y ligeramente *flou* en comparación a la imagen reflejada. Al desplazarnos frente al vidrio, del centro a la periferia, nuestra imagen se desdobra, una, reflejada, nos sigue en nuestro desplazamiento, mientras que la otra, proyectada, parte en la dirección opuesta. Si por el contrario, nuestro movimiento se realiza de la periferia al centro, nuestra imagen desdoblada intentará reunirse en una sola, yendo al encuentro una de la otra en un vano intento de fusión ya que aquellas pequeñas asimetrías corporales harán imposible la concordancia total.

En términos generales podríamos decir que toda obra es incompleta hasta tanto se produzca el encuentro con el público, pero es incontestable que en el caso de *interface* (y otras instalaciones del mismo tipo) la presencia del espectador se torna *indispensable* ya que el dispositivo sólo se completa si hay alguien delante del vidrio. El espectador es parte integrante fundamental de la instalación a través de su imagen reflejada/proyectada, convirtiéndose por su sola presencia en un participante sin el cual la obra quedaría inconclusa, enriqueciéndola con su deambular y movimientos. “Se trata de una experiencia personal a través de la percepción de sí mismo, de manera más precisa, la experiencia de sí como perceptor tomando conciencia de la percepción que se lleva a cabo” (Lageira en *Revista Parachute* 121, 2006).¹¹

Peter Campus se refiere de esta manera a su instalación *Interface*:

Debido a nuestro condicionamiento a ver la imagen invertida en el espejo siempre nos sorprendemos con la imagen del video en directo. Todo video asimétrico provoca la pérdida de identificación con la propia imagen proyectada. En *Interface* se trata de establecer una relación de interacción entre la 'videopersona' y la 'imagen-espejo' reflejada. La 'imagen-espejo' es tridimensional y el video es bidimensional. Tiene algo que ver con la idea de tu espíritu, de tu alma coexistiendo contigo mismo. Los egipcios ya habían pensado en ello. Tenían dos vocablos distintos, ba y ka, para designar el mundo real y el mundo espiritual que te acompaña siempre. Cuando la gente viene por primera vez a esta instalación ve y experimenta una sensación muy parecida a esa (Baigorri en *Brumaria* 4, 2005).

Three Transitions. Peter Campus, 1973

Three Transitions está compuesto por tres secuencias independientes pero unidas conceptual y técnicamente.

Secuencia 1: la secuencia se abre con una pared amarillenta, inmediatamente el artista hace su entrada y se ubica en el centro de la escena; lo vemos de espaldas, se encuentra de pie frente al 'muro', no vemos sus manos, sus movimientos son pequeños, de tanto en tanto dirige su mirada hacia la izquierda, es allí, fuera del cuadro de la imagen que se encuentra el monitor que le sirve de guía para la acción que está desarrollando; de pronto un tajo se abre en su espalda, un cuchillo lo hiere y la herida se prolonga de arriba hacia abajo. Pero no, no es Peter Campus quien recibe el puntazo sino su imagen; el cuchillo no penetra el cuerpo del artista sino el muro que en realidad es de papel; cuando el tajo es lo suficientemente grande, introduce sus manos (que penetran la imagen de su espalda), lo explora con su cabeza y continúa desgarrando el papel de manera que todo su cuerpo pueda atravesar el 'muro', como atravesándose a sí mismo. Para concluir la acción, el artista, ya del otro lado 'sutura la herida' con un trozo de cinta engomada y sale de escena dejando la pared con su cicatriz. La escena fue filmada simultáneamente por dos cámaras ubicadas a uno y otro lado del 'muro' de papel, pero ambos puntos de vista se funden en una sola y única imagen que nos da esta visión del artista hiriendo su imagen, abriendo una grieta para pasar 'al otro lado del espejo'. ¿Se trata de un puñal que lo ataca? ¿de un bisturí que practica una cesárea? ¿o ambas cosas a la vez? ¿muerte y/o nacimiento? Podrá decirse que exagero en la interpretación y que todo esto no es más que el producto de un exceso de psicoanálisis. Pero aún suponiendo que Campus hubiese realizado sus videos como un simple ejercicio destinado a explorar nuevas posibilidades técnicas, esto no minimiza el hecho de que el artista eligió ponerse en escena protagonizando acciones que atacan su imagen. Si no hubiese una multiplicidad de lecturas las obras dejarían de interesarnos. Si sólo se tratase de una cuestión de efectos especiales cualquier film de Hollywood lo superaría ampliamente.

Secuencia 2: Peter Campus va cubriendo su rostro, filmado en primer plano, con algo que suponemos una crema que vuelve transparente su piel, por debajo de la cual aparece otra imagen del artista en la que trata de permanecer inmóvil; se trata de la misma imagen restituida por la cámara de video, pero grabada muy probablemente antes de que hubiese comenzado a aplicarse la crema. A medida que su rostro y su cuello van siendo cubiertos de crema (y por lo tanto volviéndose transparentes), Peter Campus se esfuerza en hacer coincidir ambas imágenes, rellenando el ‘vacío video’ de su cara con la imagen subyacente, superponiéndolas. El video ha sido realizado utilizando la técnica del *chroma key*¹² que le posibilita la incrustación de una imagen en otra; el color de la crema que Peter Campus aplica sobre su rostro ‘desaparece’, perforando la imagen y permitiendo la emergencia de la otra cara que se encuentra ‘detrás’, en una doble y simultánea acción de ocultamiento y aparición.

Secuencia 3: vemos la mano izquierda del artista sosteniendo su retrato, se trata de su propia imagen video y, como en la ‘secuencia 1’, lo vemos concentrado y controlando la acción, en directo, en un monitor que se encuentra fuera de cuadro, podríamos pensar que se trata de un espejo, pero aparece su mano derecha que, con un fósforo encendido, le prende fuego a su ‘reflejo’, obviamente se trata de una hoja de papel que, una vez más, gracias al *chroma key* es soporte de la imagen video. Peter Campus continúa sosteniendo el papel y su imagen en llamas hasta que ambos terminan de consumirse. Peter Campus mantiene una voluntaria (¿natural?) inexpresividad durante la ejecución de sus acciones, lo que contrasta con el cuidado de la puesta en escena centrada en los efectos posibilitados por el video. El artista/prestidigitador no pretende contarnos una historia a lo Georges Méliès, sino mostrarnos (sorprendiéndonos) lo que ha inventado/descubierto; y es precisamente ésta su actitud, ya que al verlo observarse en el monitor, verificando la posición de su cuerpo nos da la imagen de un investigador llevando a cabo un experimento. Pero no debemos pasar por alto que Peter Campus hizo estudios de psicología experimental, de modo que no puede escapársele el hecho de que lo que está abriendo con un cutter (a la manera de un bisturí) es su propio cuerpo; lo que está haciendo desaparecer es su rostro; lo que está reduciendo a cenizas es su imagen.

A los 40. Gustavo Kortsarz, 1995/2003

Al acercarme a los 40 sentí que el tiempo se aceleraba demasiado; necesitaba hacer algo que me diera la impresión de ir a la par del tiempo; me negaba a la idea de sentarme tranquilamente para verlo pasar; es así que me propuse dejar una huella artística y decidí entonces acompañarlo en su carrera, fotografiándome diariamente durante todo ese año, el de mis 40.

Durante las tomas traté de evitar la expresión de emociones de manera que mi rostro fuese lo más neutro posible; los pequeños cambios cotidianos se manifestaban esencialmente en la ropa, la barba, el pelo, el lugar y la hora en que se tomaban las fotos (los cuales variaban según mis actividades y desplazamientos).¹³

Por aquella época (1995) se estaban realizando en Saint-Denis dos grandes obras relacionadas al campeonato mundial de fútbol: la construcción del Gran Estadio y la cobertura de la autopista A1; las dos obras se encontraban en el trayecto de mi casa al taller, de modo que también las fotografié diariamente.

El resultado son tres videos producidos según el mismo método de montaje de imágenes fotográficas. Las fotos fueron escaneadas y retrabajadas, ajustando los parámetros lumínicos, de contraste y colorimetría, asimismo fueron redimensionadas y desplazadas para que todas tuviesen similares proporciones y ubicación dentro del cuadro.

Las fotos correspondientes a las dos obras en construcción muestran una evolución temporal evidente (comienzo, desarrollo y finalización de las mismas, como en una narración), día a día asistimos a una metamorfosis progresiva del paisaje urbano; mientras que en el autorretrato los cambios no son lo suficientemente importantes como para que puedan darnos un orden cronológico de las imágenes (habría podido modificar el orden de las fotos y el film habría sido 'el mismo'). Paradójicamente es aquí que la noción del tiempo y de lo que de él hacemos aparece de manera mucho más intensa, precisamente debido a esta ausencia de progresión que lo arranca de su devenir instalándolo en un presente continuo.

Las fotografías para el autorretrato fueron tomadas entre agosto de 1995 y agosto de 1996. El primer montaje recién pudo concluirse en el año 2000. Se trataba de un video monocanal sin sonido. También podía presentarse como video expandido, en videoproyección, en lugares públicos de gran afluencia (una calle céntrica o una estación de trenes); inspirándome en John Cage, la idea era que el ruido ambiente hiciera las veces de banda sonora.

A raíz de la pérdida del máster, en 2003 realicé una nueva edición del mismo y durante la fuerte compresión para su inclusión en un CD algo pasó, un accidente (un feliz accidente); por momentos la imagen se desagregaba; pasado el primer momento de estupor decidí aprovechar este imprevisto volviendo a trabajar algunas secuencias. Conservé en parte la obra del azar y agregué, de manera voluntaria, en donde lo consideraba necesario, otras modificaciones realizadas esta vez con la ayuda de filtros. El resultado es otro video en el cual el autorretrato, súbita e inopinadamente, se altera, llegando a una quasi abstracción recupera en un salto su aspecto normal y vuelve a modificarse. No existe una regularidad en la aparición de dichas alteraciones, las cuales se manifiestan de manera totalmente arrítmica. Al igual que en la primera versión, la idea de progresión sigue ausente. En esta nueva edición irrumpe lo inesperado, aquello que puede cambiar el rumbo de las cosas, deteniéndolo incluso de manera definitiva.

Me encontraba así con dos videos que decidí mostrar paralela, sincrónica y simultáneamente como dos caras de una misma moneda. A la izquierda el video sin modificaciones, a la derecha la versión originada en el accidente del azar. A la izquierda la imagen 'exterior', en apariencia calma; a la derecha la imagen 'interior', plena de inquietud. Las nuevas imágenes imponían una banda sonora y se instalaba cada vez con más fuerza la necesidad de un 'ruido ambiente'. Nuevamente, y sin que fuese premeditado, recurrí a *Fluxus*, esta vez de la mano de John Lennon y su *Revolution 9*, collage sonoro incluido en el álbum blanco de los Beatles; ubiqué sobre tres pistas la misma banda con un ligero deslizamiento temporal, lo cual aumentaba la sensación de circulación y movimiento continuo.

Notas

1. El título de la exposición era *Wolf Vostell & Television Decollage & Decollage Posters & Comestible Decollage*.
2. Es importante señalar que Sony presenta el primer modelo de videocámara para el gran público, la *Portapak*, en 1965.
3. La primera exposición de Vostell en París se había efectuado en 1961 en una galería cuyo nombre era *Le Soleil dans la Tête*.
4. Alain Bourges, profesor titular de la cátedra de video había tomado un año sabático, período durante el cual fui designado para remplazarlo.
5. 45 años después, puse mi cámara de video frente a la pantalla y grabé el fragmento de *Sun in your head* en el cual aparecen las imágenes referidas a la situación en Argentina; las imágenes difundidas originalmente por la TV y filmadas en 16 mm son nuevamente visualizadas sobre una pantalla y captadas en soporte video; al barrido electrónico no disimulado se le adiciona nuevamente una serie de modificaciones en la imagen así como el agregado de una banda sonora.
6. Demeny realizó además una serie de pequeños films en los que aparece en primer plano, riendo mientras se acaricia el bigote, tocando el violín, fumando.
7. Para ilustrar esta idea creo pertinente mencionar una obra de Bertrand Lavier que, aunque esté más allá del tema del retrato, ilustra claramente la singularidad de la imagen cinematográfica. El artista filmó en film super 8 la *cruz negra* de Kasimir Malevitch, un óleo sobre lienzo de 80 x 80 cm, realizado en 1915 y que se encuentra actualmente en la colección del Musée National d'Art Moderne. Lo que se ha filmado son tres minutos de la vida del cuadro; tres minutos de su existencia.
8. Es interesante señalar que este parentesco es mucho más fácilmente reconocido y aceptado por los videoartistas que por los cineastas experimentales.
9. Jean Cocteau. Juego de palabras imposible de traducir ya que *réfléchir* tiene dos significados: reflejar y reflexionar. "El espejo debería reflexionar antes de devolvernos nuestra imagen".
10. Dentro de esta experimentación en torno a la desorientación espacial producida por la combinación del espejo y el video, cabe mencionar *Left Side Right Side* de Joan Jonas, video realizado el mismo año de *Interface*, 1972.
11. Jacinto Lageira realiza un estudio in extenso de la obra de Peter Campus desde el punto de vista de la fenomenología cognitiva en *Peter Campus, Le corps en point de vue* publicado en la revista *Parachute* 121 de enero de 2006.
12. Proceso electrónico que combina las señales de salida de dos o más cámaras entre sí y/o con otras fuentes externas. La clave del proceso está en el sistema de grabación que no solo trabaja con dos fuentes distintas, una primaria y otra secundaria, sino que posee un dispositivo electrónico capaz de detectar la señal de un determinado color y reemplazarla por la imagen secundaria.
13. Roman Opalka para dejar una clara señal del paso del tiempo, después de cada sesión de trabajo, se toma una fotografía en condiciones invariablemente idénticas: fondo blanco, camisa blanca, fuerte iluminación, y siempre con la misma expresión.

Referencias Bibliográficas

- Acconci, V. (1972). Body as Place-Moving in on Myself, Performing Myself. *Avalanche* 6. Citado por Kate Linker (1999) en su artículo Revisiter le narcissisme en vidéo: la voix de Vito Acconci, Voix. *Le Fresnoy*, pag 141.
- Art Press n° 191. (mayo de 1994). pág. 27.
- Baigorri, L. (2005). Vídeo, primera etapa. El vídeo en el contexto social y artístico de los años 60-70. *Brumaria* 4, Madrid. Pag. 192.
- Barthes, R. (1980). *La Chambre claire / Note sur la photographie*. París: Éditions de l'Étoile/Gallimard/Le Seuil.
- Bellour, R. (1988). Vidéo. *Communication* n° 48. París: Éditions du Seuil.
- (1986). Où va la vidéo. *Cahiers du cinéma. Hors série* 14. París.
- Borges, J. L. (1960). *Epílogo. El Hacedor*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Bourges, A. (2007). *Désirée ou le fabuleux destin de la télévision*. París: Éditions Acharnistes.
- Krauss, R. (2005). Citada por Laura Baigorri en Vídeo, primera etapa. El vídeo en el contexto social y artístico de los años 60-70. *Brumaria* 4, Madrid.
- Léger, F. (2007). A propos du cinéma. 1931. Citado por Bourges, A. en *Désirée ou le fabuleux destin de la télévision. Tomo 1*. París: Éditions Acharnistes.
- Mannoni, L. (1997). Georges Dumeny: pionnier du cinéma. Douai, Page Editions, p. 50. Citado por Calatayudd, A. (2002). en L'autoportrait en cinéma: Cette image me représente. *La Chouette* n° 33, Londres.
- Revista Zeuxis* n° 14. (abril de 2004) París.

Bibliografía

- Arbaizar, P.; Shaeffer, J.-M. (1997). *Portraits, singulier-pluriel (1980-1990)*. París: Bibliothèque Nationale de France / Hazan.
- Baigorri, L. (2005). Vídeo, primera etapa. El vídeo en el contexto social y artístico de los años 60-70. *Brumaria* 4. Madrid.
- Baqué, D. (2007). *Visages: Du masque grec à la greffe du visage*. París: Éditions du regard.
- Barthes, R. *La Chambre claire / Note sur la photographie*. Cahiers du cinéma / Gallimard / Seuil.
- Bellour, R. (1988). Vidéo. *Communication* n° 48. París: Éditions du Seuil.
- Benjamin, W. (2003). L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique. París: Allia.
- Bloch, D. (1982). *Art et Vidéo. 1960 - 1980/82*. Locarno: Edizioni Flaviana.
- Boehm, G. y otros autores (2002). *Gary Hill. Selected Works*. Colonia: DuMont Literatur und Kunst Verlag.
- Bourges, A. (2008). *Contre la télévision, tout contre*. Saint-Etienne: Cité du Design Éditions.
- Brenez, N. (1998). *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*. París: De Boeck Université.
- Burda Stengel, F. (2006). *Andrea Pozzo et l'art vidéo*. París: Isthme Éditions.
- Calatayud, A. (2002). L'autoportrait en cinéma: Cette image me représente. *La Chouette* n° 33, Londres.

- Calméjane, Y. (2006). *Histoire de moi, histoire des autoportraits*. París: Thalia Éditions.
- Castant, A. (1994). *Le portrait*. Xavier Lambours. París: Contrejour.
- Dufour, S. (2008). *L'image vidéo: D'Ovide à Bill Viola*. París: Archibooks.
- Fargier, J.-P. (2005). *The reflecting pool*. París: Yellow Now.
- (1986). Où va la vidéo. *Cahiers du cinéma*. Hors série 14. París.
- Frizot, M. (1984). *Etienne-Jules Marey*. París: Photo Poche.
- Iles, Chrissie. (2001). *Into the Light. The Projected Image in American Art 1964-1977*. New York: Whitney Museum of American Art / Abrams.
- Krauss, R. (1976). *Video: The Aesthetics of Narcissism. October. Vol.1*. Cambridge: The MIT Press.
- Lacoue-Labarthe, P. (1979). *Portrait de l'artiste, en général*. París: Christian Bourgois Editeur.
- London, B. y Delany, S. R. (2005). *Video spaces: eight installations*. New York: Museum of Modern Art.
- Mannoni, L.; de la Ferrière, M. y Demeny, P. (1997). *Georges Demeny, pionnier du cinéma*. Douai: Ed. Pagine.
- Martin, S. (2006). *Videoarte*. Köln: Taschen.
- Maza, M. (1998). *Les installations vidéo oeuvres d'art*. París: L'Harmattan.
- Moisdon, S. y otros autores. (2008). *Qu'est-ce que l'art vidéo aujourd'hui*. París: Beaux Arts.
- Müller, M. y otros autores. (2001). *Dan Graham. Oeuvres 1965-2000*. París: Paris-Musées.
- Parfait, F. (2007). *Vidéo: un art contemporain*. París: Éditions du regard.
- Rush, M. (2007). *L'Art vidéo*. París: Thames & Hudson.
- (2000). *Les Nouveaux Médias dans l'art*. París: Thames & Hudson.
- Schefer, R. (2008). *El autorretrato en el documental*. Buenos Aires: Catálogos.
- Teston, B. (2004). L'oeuvre d'Étienne-Jules Marey et sa contribution à l'émergence de la phonétique dans les sciences du langage. *Travaux Interdisciplinaires du Laboratoire Parole et Langage*, vol. 23. Aix-en-Provence: Université de Provence.
- Townsend, C. (2005). *The Art of Bill Viola*. London: Thames & Hudson.
- Weber, P. (2003). *Le corps à l'épreuve de l'installation-projection*. París: L'Harmattan.

Filmografía

- A los 40*. Video expandido. Animación realizada a partir de fotografías. Año de realización: 1995-96 (fotos) / 2003 (video). Duración: 7' 33" 08. Realización: Gustavo Kortsarz.
- Centers*. Video monocal. Año de realización: 1971. Duración: 22' 43". Realización: Vito Acconci.
- Interface*. Videoinstalación. Año de realización: 1972. Autor: Peter Campus. Colección: Centre Georges Pompidou, París (France). Elementos constitutivos: 1 cámara de video B&N, 1 videoproector, 1 proyector de luz, un vidrio de 246 cm x 178 cm x 1 cm.
- Sun in your head*. *Fluxfilm* N°23. Film 16 mm. Año de realización: 1963. Duración: 6'. Realización Wolf Vostell. Cameraman Edo Jansen.
- Three Transitions*. Video monocal. Año de realización: 1973. Duración: 4' 53". Realización: Peter Campus.

Summary: “A man decides to draw the world (...) Before dying he discovers that this patient labyrinth made of lines delineates the image of his face” (Jorge Luis Borges). Among the different artistic genres explored by visual arts the selfportrait is the most appreciated by video-artists; the reasons for this attraction and the particular way in which videoartists approach this topic are the main conceptual axes of this article.

Keywords: Acconci - Peter Campus - portrait - selfportrait - video.

Resumo: “Um homem se propõe desenhar o mundo (...). Pouco tempo antes de morrer, descobre que esse paciente labirinto de linhas traça a imagem do seu rosto” (Jorge Luis Borges). Entre os gêneros explorados pelas artes visuais, o autorretrato ocupa um lugar de privilegio entre os vídeo-artistas. Os eixos principais deste escrito são os porquês desta atração e a maneira o que os vídeo-artistas abordam a temática.

Palavras chave: Acconci - autorretrato - Peter Campus - retrato - vídeo.

Résumé: “Un homme se donne la tâche de dessiner le Monde. (...) Peu avant sa mort, il découvre que ce patient labyrinthe de lignes trace l’image de son visage” (Jorge Luis Borges). De tous les genres explorés par les arts visuels l’autoportrait occupe une place privilégiée chez les artistes vidéo, la raison de cette attraction et la façon dont les artistes vidéo abordent cette thématique sont les axes principaux de cette étude.

Mots-clef: Acconci - autoportrait - Peter Campus - portrait - vidéo.

Sammandrag: “En man ger sig själv uppgiften att teckna Världen. (...) Strax innan hans död, upptäcker han att denna tålmodiga labyrint av linjer tecknar bilden av hans eget ansikte” (Jorge Luis Borges). Av alla bildkonstens utforskade genrer har självporträttet en privilegerad plats hos videokonstnärerna, anledningen bakom denna dragningskraft och sättet som konstnärerna tar sig an detta tema ligger till grund för denna studie.

Nyckelord: Acconci - Peter Campus - porträtt - självporträtt - video.
